



© Privat

Kristin Derfler wird in Wien geboren. Von 1984 bis 1988 absolviert sie ein Schauspielstudium an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Hamburg; danach zahlreiche Theater- und Fernsehengagements. 1997 gründet sie das S.R.A.L. (Schauspiel-Regie-Autoren-Labor) an der dffb. Dort macht sie im Anschluss als Gaststudentin eine dreijährige Regie- und Drehbuchausbildung und dreht mehrere Kurzfilme. 2002 nimmt sie an dem einjährigen Step-by-Step Programm der Masterschool Berlin mit dem Drehbuch *Spur der Hoffnung* teil, das 2006 für den NDR produziert wird.

Weitere Drehbücher: *Seedorf hat den Superstar* (2004, Klaus Graf Film), *Mama arbeitet wieder* (2007, SWR/Maran Film).

Derzeit arbeitet sie an einem Kinostoff über das berühmte Frauengefängnis der DDR *Hoheneck* und an dem TV-Movie *Hannah – sind Sie taub?* (NDF/ZDF)

Kristin Derfler lebt in Berlin und Schleswig-Holstein.

www.abovetheline.de

Filme schreiben!

Von Kristin Derfler

»Utopien? – ja! Ideale? – selbstverständlich! Visionen? – nur her damit!«
(Ralph Giordano in seiner Eröffnungsrede der Ausstellung »Deutschlandbilder«)

Was macht ein Drehbuchautor?

»Ich bin Drehbuchautor.«

»Aha. Interessant. Übersetzt du amerikanische Serien?«

Der Drehbuchautor ist ein Phantom. Jemand, der hinter dem fertigen Film weitgehend verschwindet. Für den Inhalt scheinen andere verantwortlich zu sein. Seltsamerweise wird das eigenständige (Kunst-)Werk, das der Drehbuchautor mit seinem Drehbuch geschaffen hat und das ja die Grundlage jedes Filmes ist, dabei oft vergessen.

Unbeteiligten, die nichts mit dem Metier zu tun haben, kann ich das nicht verübeln. Denn im Gegensatz zu den Schriften von Romanautoren oder Journalisten, die in entsprechender Form veröffentlicht werden, bleibt von der Arbeit eines Drehbuchautors im besten Fall nur der fertige Film übrig. NUR? Natürlich nicht! Gerade der fertige Film offenbart gnadenlos, ob ein Drehbuchautor gut gearbeitet hat.

Allein in Deutschland gibt es um die 1.000 Drehbuchautoren – jedes Jahr kommen aus den Hochschulen noch etliche hinzu. Würde man diese 1.000 Autoren nach ihrem jeweiligen Arbeitsstil befragen, bekäme man mit Sicherheit 1.000 verschiedene Antworten.

Dennoch wollen alle das Gleiche: die Emotionen des Erstlesers und späteren Zuschauers wecken.

Ein Drehbuchautor möchte mit seinem Werk berühren, bewegen, bereichern. Er möchte, dass der Zuschauer weint oder lacht oder am besten beides im gleichen Film. Er möchte direkt in die Herzen, ohne dabei trivial, pathetisch oder klischeehaft zu wirken. Er möchte überzeugen, unterhalten oder Fragen entstehen lassen. Er möchte manipulieren und Urängste wecken und dazu erfindet er entsprechende Geschichten.

Alles, was er schreibt, hat mit Wirkung zu tun. Der Autor entscheidet täglich, welche Szene die größte Wirkung entfaltet. Ob sie dann auch beim Zuschauer die beabsichtigte Wirkung einlöst, ist die Frage. Wirkung ist und bleibt unberechenbar.

* * *

Alle künstlerischen Berufe erfordern Talent, Kreativität, Persönlichkeit und das Beherrschen des Handwerks. Auf diesen vier Säulen stehen auch professionelle Drehbücher: Talent für die Filmsprache, Kreativität für die Umsetzung, Persönlichkeit für die Haltung bzw. das Aufspüren des Themas und Beherrschen des Handwerks, was bedeutet, die Theorie des Drehbuchschreibens in einer eigenen Komposition anwenden zu können. Erst auf Grundlage dieser vier Säulen kann sich der eigene Stil entwickeln und mit jedem Buch verbessern – vorausgesetzt Kontinuität, Disziplin und Beharrlichkeit begleiten den Weg.

Der Anspruch von Anfänger-Autoren, dass gleich der erste selbst geschriebene Film der große Wurf sein sollte und nach Möglichkeit »anders« als alles bereits Existierende, war natürlich auch bei mir und meinem ersten Projekt vorhanden.

Mittlerweile weiß ich aber, es lohnt sich durchaus, in den altbewährten Dramastrukturen mit dem Drehbuchschreiben anzufangen (was mühsam genug ist), um mit der Zeit vielleicht die »Regeln« auch mal zu brechen. Dafür sollte man aber erst gelernt haben, sie annähernd zu beherrschen, denn ganz beherrschen wird man sie nie.

Bevor Pablo Picasso 1938 das erste Mal das Motiv des »Doppelgesichts« in einem Porträt seiner Geliebten Dora Maar zeichnete, hatte er sich bereits 25 Jahre mit dem synthetischen Kubismus beschäftigt.

Auch Drehbuchschreiben ist suchen, entdecken, verwerfen, forschen, ausprobieren, umschreiben und nicht zuletzt: löschen.

Ein Drehbuch lässt sich in kein Schema pressen. Es ist eher wie eine Amöbe und ändert ständig seine Form. Dennoch gibt es eine Jahrtausende alte Weisheit des Geschichtenerzählens: Du sollst nicht langweilen! Hier können die »Gesetze« des Drehbuchschreibens helfen, damit trotz aller Kreativität ein in sich geschlossener Kosmos entsteht.

Leben und arbeiten

Seit gut acht Jahren verbringe ich einen Großteil meines Lebens vor dem Computer mit dem Schreiben von Filmen.

Für diese Arbeit brauche ich die Konstitution eines Langstreckenläufers. Die trainiere ich, indem ich von Montag bis Freitag täglich mindestens sechs, aber oft zehn Stunden verteilt auf zwei Arbeitsschichten (morgens/abends) schreibe.

Mein Alltag ist streng reguliert, fast wie mit der Stechuhr. Die Kinder geben dem Tag seine Struktur, und das ist gut so! Der Morgen beginnt um 6 Uhr 20 völlig unspektakulär: Wie Millionen anderer Mütter wecke ich, ziehe ich an, bereite Pausenbrote vor... Um 7 Uhr 30 fahre ich unsere achtjährige Tochter in die Schule mit anschließender Hortbetreuung und unseren dreijährigen Sohn in die Kita.

Schichtbeginn ist um 8 Uhr 30: Dann schalte ich den Computer ein und arbeite durch bis 15 Uhr 30. Wenn ich will oder ein Abgabetermin ansteht, arbeite ich oft noch von 21 Uhr bis Augen zu. Mütter sind sowieso abends zu Hause.

Bis heute habe ich fünf Drehbücher in zahlreichen Fassungen geschrieben, wovon bisher zwei verfilmt wurden. Ich stehe also noch am Anfang meiner Berufslaufbahn (= Laufband, dazu später). Ich wähle diesen Begriff bewusst, denn ob ich eine »Karriere« machen werde, weiß ich nicht.

Zumindest werde ich immer schreiben. Die innere Leinwand herunterklappen. Filme schreiben ist für mich zu einer Obsession geworden – auch wenn ich sie oder mich oft verfluche, weil es so verdammt schwierig ist, in nur neunzig Minuten Filmzeit, vielschichtig **und** komplex zu erzählen.

Für den Grundton eines Films ist es natürlich ein Unterschied, ob ich eine Komödie oder ein Drama schreibe, aber in erster Linie versuche ich, in beiden Genres, Empathie für die Protagonisten zu wecken.

Mit dem Humor ist das allerdings so eine Sache. Menschen können gemeinsam über dieselbe Sache trauern, aber nicht unbedingt über dieselbe Sache lachen. Ich mag eher die feinsinnige Ironie – besonders im Dialog – und arbeite lieber mit dem Stilet als mit dem Schwert.

Beides – das Drama und die Komödie – stellen unterschiedliche Herausforderungen dar, und ich brauche die Abwechslung, um psychisch gesund zu bleiben.

Oft werde ich gefragt, ob das nicht eine sehr einsame Tätigkeit sei, alleine viele Stunden vor dem Computer. Es ist eher umgekehrt: Weil ich einsam war, begann ich zu schreiben. Einsamkeit ist für mich nichts Negatives. Sie ist mein Antrieb aus einem bewusst gewordenen Seins-Zustand zu schöpfen.

In der Stille kommt die Welt zu mir – oder aus mir heraus.

Während ich schreibe, monologisiere ich leise vor mich hin. Im fortgeschrittenen Drehbuchstadium verselbstständigen sich die Charaktere, zerren mich auf die Bühne ihres kurzen Filmlebens, und ich erfahre Dinge, die ich definitiv nicht wissen konnte. Vieles empfinde ich beim Schreiben unmittelbar. Vielleicht hat dieses Ein- und Wegtauchen auch etwas mit meinem früheren Beruf als Schauspielerin zu tun.

Noch nie habe ich auf Inspiration gewartet. Ich weiß, dass sie kommt – beim Schreiben. Manchmal auf leisen Sohlen, manchmal schlägt sie ein wie eine Granate.

Auf dem Laufband

Ganz am Anfang gibt es meistens keinen Auftraggeber, sondern nur die Eigenmotivation, die einen jeden Tag an den Schreibtisch treibt.

Mich interessierten schon immer Geschichten, die zwar im »Hier und Jetzt« angesiedelt sind, aber deren Protagonisten mit Tatsachen umgehen müssen, die durch frühere Ereignisse geschaffen wurden – was dazu führt, die Zukunft aus der Herkunft zu entwickeln.

Ich wollte Geschichten erzählen, in denen man Zusammenhänge, die scheinbar nichts miteinander zu tun haben, neu entdecken kann. Bei meinem allerersten Drehbuch (*Blaue Vögel*) war ich diesem Anspruch an Komplexität einfach nicht gewachsen. (Auch ich wollte also gleich den »großen Wurf« landen – und bin gescheitert!)

Heute beginne ich mehr und mehr, den Lauf an sich zu genießen, der mich durch die Geschichte trägt. Ich fange an, Vertrauen in meine bisherigen Erfahrungen zu entwickeln. Ich kann und darf mich irren, aber muss deswegen nicht verzweifeln. Es gibt für alles Lösungen. Und die schwierigsten Entscheidungen überlasse ich ohnehin meiner Intuition.

Der tägliche Output an geschriebenem Material ist die Masse, aus der ich später auswähle. Schicht für Schicht arbeite ich mich zum Kern der Geschichte vor. Schneiden beim Schreiben sozusagen. Alle Wiederholungen, alles Retardierende, alles Überflüssige fliegt raus. Immer besser verinnerliche ich »die Kunst der Reduktion«: Drehbuchschreiben bedeutet eben auch weglassen.

Für diesen Stoffentwicklungsprozess braucht man durchaus mathematische Fähigkeiten. Manchmal gilt es nicht nur, 120 Drehbuchseiten im Kopf zu haben. Sondern parallel dazu muss ich auch die verschiedenen Wege und Möglichkeiten aus meinen Hirnschubladen ziehen, die jede Figur zu jedem Zeitpunkt möglichst nicht vorhersehbar agieren lässt.

Am Anfang kann eine diese Vielfalt von Parallelmöglichkeiten schier zum Wahnsinn treiben. Mittlerweile liebe ich dieses Frage- und Antwort-, Katz- und Mausspiel, das sich immer wieder aufs Neue ergibt.

Wenn eine Geschichte mich voll im Griff hat und ein Computer nicht zur Verfügung steht, fällt es mir sehr schwer, abzuschalten. Gedanklich bleibe ich immer mit irgendetwas beschäftigt und mutiere zu einem unsozialen Wesen. Zwar kann ich Fragen des Alltags beantworten, einkaufen, kochen, putzen und autofahren – aber parallel schreibe ich auf meiner Gehirntastatur weiter.

Für Lebenspartner und Freunde ist es oft irritierend, wenn sie bemerken, dass sie gerade mit meiner Scheinanwesenheit umgehen müssen. Das tut mir wirklich leid, und ich bitte alle, die mich kennen und mir trotzdem noch die Treue halten, um Entschuldigung: Wäre ich kein Mensch geworden, dann ein Trüffelschwein. Ich muss mich da reinwühlen in die Figuren. Sie nicht nur kennen lernen, sondern durchdringen. Begreifen, dass ich manches nie verstehen werde und genau darin die Kraft des Charakters liegen könnte.

Und da sind wir wieder bei den Unterschieden: Es gibt Autoren, die denken sehr strukturell und beginnen zunächst mit dem **Plot**. Andere schreiben eher **charakterorientiert** – zu Letzteren gehöre ich. Beide Ansätze können zu einem guten oder leider auch schlechten Drehbuch führen.

Vom Exposee zum Drehbuch

Die Zeiten, in denen ein unbekannter Autor nach einer mündlich oder auch schriftlich gepitchten Idee einen Drehbuchauftrag in der Tasche hatte und sogleich mit der Forschungsarbeit in Form eines Drehbuchs beginnen konnte, sind weitgehend vorbei. Heute sind verschiedene Hürden zu nehmen, bevor überhaupt das erste Bild auf dem Computer geschrieben werden darf.

Zunächst mal gilt es, ein überzeugendes Exposee abzuliefern, in dem die gesamte Geschichte mitsamt den Charakteren in einen stimmigen, ergo spannenden Filmplot umgesetzt ist. Wenn das Exposee dreimal diskutiert, zerlegt und umgeschrieben ist, folgt meist die Stufe »Bildertreatment«. Erst danach darf man ans Drehbuch – vorausgesetzt der Autor wurde zwischenzeitlich nicht durch einen anderen ausgetauscht.

»**Drei Seiten reichen mir!**«, So beginnt meist die Kontaktaufnahme zwischen Auftraggeber und Autor. Ein »knackiges Exposee« von maximal fünf Seiten, wie viele Produzenten und Redakteure es sich wünschen, um nicht ständig diese Pa-

piermassen lesen zu müssen, ist auch immer mein »Klassenziel«, wenn ich mit dem Schreiben einer Geschichte beginne. Allerdings erreiche ich es nie.

Drei Seiten – das hört sich zunächst sehr verführerisch an. Drei Seiten sind schnell geschrieben, das kann ja nicht so schwer sein! Allerdings sollten auf diesen drei lächerlichen Seiten der gesamte, aber komprimierte Filmabriss stehen – inklusive der wichtigsten Beziehungen und Konflikte, deren Entwicklung den Spannungsbogen bis zum Schluss durchhalten soll.

Nach achtzehn Monaten intensiver Arbeit und vier Drehbuchfassungen später, könnte ich mit allen Wendungen einen spannenden dreiseitigen Filmabriss schreiben. Aber am Anfang? Unmöglich!

Am Anfang ist das große Nichts. Irgendwann kommt die Idee. Nach der Idee folgt das Nirwana der Entscheidungen. Spätestens nach ein paar halbherzigen Seiten strecke ich die Waffen und frage mich: Was erzähle ich hier eigentlich? Worum geht es? Was ist mein **Thema** (und nicht: Was ist die Filmhandlung = Plot)? Egal, ob Komödie oder Drama, Auftragsarbeit oder Eigeninitiative: (M)eine Haltung muss ich finden.

Und dann beginnt sich das große Fragenkarussell zu drehen. Es wäre oft vernünftiger, bei voller Fahrt abzuspringen, etwas zu behaupten, niederzuschreiben und fertig. Zerredet wird sowieso alles.

Ein Exposee ist zwar in erster Linie ein Verkaufspapier und ganz sicher eine einzige Behauptung. Dennoch muss ich das glauben, was ich schreibe und deswegen ist für mich die gründliche Recherche auch schon in der Exposeephase wichtig.

Ob es sich um einen bestimmten Beruf handelt, das Setting oder aber ein historisches Ereignis – ich muss mich da reinarbeiten. Das Umfeld, die Tätigkeit, Ort und Zeit meines Protagonisten gründlich kennen lernen, bevor ich den ersten Satz schreibe. Erst dann kann ich mich mit Ereignissen (= Plot) beschäftigen. Erst dann kann ich mich fragen, wie reagiert diese Person, die so und so lebt, das und das tut auf jenes Ereignis, das sie erfahren wird.

* * *

Mit dem ersten geschriebenen Satz springe ich hinein in den Ausschnitt eines Lebens, unabhängig davon, ob dieser einen Tag oder auch Jahrzehnte andauern wird. Der Autor entscheidet, wann, wo und wie dieser Ausschnitt beginnt und wann, wo und wie dieser Ausschnitt nach 90 bis 120 Minuten Filmzeit wieder endet. Ich errichte also anfangs einen Status, um ihn erschüttern zu können und trotz einer kongruenten Filmhandlung kann ich – wenn ich will oder es für richtig erachte – in riesigen Ellipsen bis zum Ende durch erzählen.

In Ellipsen zu erzählen ist mit das Schwierigste bei der Drehbucharbeit, wie ich finde. Je größer die Auslassungen, desto mehr muss der Zuschauer bereit sein, solche Sprünge mitzumachen. Diese Bereitschaft zu wecken, ist meine Aufgabe. Wie schaffe ich emotionale Bindung, also Identifikation? Je stärker, genauer und glaubwürdiger zu Anfang ein Status erschaffen wird, umso mehr ist der Leser und spätere Zuschauer bereit, Provokationen im Sinne von »und dann passierte das...« (einen Tag oder fünf Jahre später) mitzumachen.

Gründliche Recherchearbeit zu Beginn der Exposeephase wird oft von den Auftraggebern unterschätzt. Aber über die Recherche, die nicht nur im Internet stattfinden sollte, sondern auch den direkten persönlichen Weg auf die Baustelle bedeutet, in die Lebensmittelfabrik, auf die Insel oder wohin auch immer, bekomme ich nicht nur ein notwendiges Wissen vermittelt, sondern finde auch im Gespräch mit den Menschen die Details, die eine gute Geschichte besonders machen. Und besonders sollte sie sein, sonst gibt es keinen Grund, sie zu verfilmen.

Mittlerweile bin ich eine starke Vertreterin des ausführlichen Exposees geworden, das auch mal zwanzig Seiten lang sein kann. Dadurch wird vieles zwar auch angreifbarer, aber die Tonalität des späteren Films lässt sich so viel besser vermitteln. Mit Tonalität meine ich, dass konkrete Bilder schon beim Exposeelesen vor dem inneren Auge entstehen sollten. Es können auch die »falschen« Bilder sein, denn ein langes Exposee ist der Anfang einer intensiven Spurensuche. Je mehr Material vorhanden ist, umso besser für die spätere Drehbucharbeit.

Bildertreatments liegen mir nicht. Sie versprechen viel, lesen sich mühsam und halten oft wenig.

Spielen? Schreiben!

Nach meiner Schauspielausbildung an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Hamburg folgten ab 1987 mehrere Theater- sowie verschiedene Film- und Fernsehengagements.

Doch schon relativ früh bemerkte ich eine gewisse Unzufriedenheit mit meiner Tätigkeit als »Nur-Schauspielerin«. Auf eine bestimmte Weise fühlte ich mich unmündig. Ausgeliefert dem Urteil fremder Menschen, was mich zutiefst verunsicherte.

Ich war mit gerade mal 22 Jahren an die Städtischen Bühnen in Frankfurt am Main gekommen, voller Elan und Tatkraft: Beides verlor ich schnell. In meiner ersten Produktion wurde zwei Tage vor der Premiere der Regisseur gefeuert und das Stück vom Spielplan gestrichen. Wenige Wochen später brannte (!) die Oper ab, so dass sämtliche Theaterproduktionen gestoppt wurden.

Ernüchtert vom Staatstheaterbetrieb zog ich nach Berlin, erlebte den turbulenten Mauerfall, der alles Private in den Schatten stellte und arbeitete einige Jahre in der freien Theaterszene. Rückblickend betrachtet eine gleichsam aufreibende wie auch frustrierende Zeit. Das einzig Interessante dabei war für mich die Begegnung mit einer Gruppe von Ostberliner Puppenspielern, mit denen ich alternative Theaterformen ausprobieren konnte.

Doch das Theaterspielen an sich war mir irgendwie abhanden gekommen. Ich suchte nach einer Ausdrucksform, die mehr mit der Realität verbunden war.

1996 ging ich für mehrere Wochen in die USA. Ich wollte neue Arbeitsweisen speziell für Filmschauspieler kennen lernen und arbeitete mit Susan Batson vom Actors Studio New York und später in Los Angeles mit verschiedenen Schauspielcoaches.

Zu dieser Zeit gab es in Deutschland kaum Möglichkeiten für Schauspieler, sich für die Filmarbeit weiterzubilden. Allein am Theater orientiert wurde ein neues Arbeitsfeld der Schauspieler in der sich verändernden deutschen Filmlandschaft völlig außer Acht gelassen und auch die staatlichen Schauspielschulen reagierten mit einer für mich unverständlichen Abwehr auf die boomende Film- und Fernsehlandschaft.

Erst in den USA begriff ich, was einen Filmschauspieler von einem Theaterschauspieler unterscheidet und wie ein Regisseur einen Schauspieler zu Höchstleistungen motivieren kann: Der intime Stil vor der Kamera setzt ein ganz anderes Bewusstsein für Unmittelbarkeit und Direktheit voraus. Filmschauspiel ist – auf eine sehr simple Formel gebracht – nichts anderes als wahrnehmen, bewerten und reagieren.

Als ich ziemlich euphorisch nach Berlin zurückkehrte, hatte ich die Idee, ein Forum für Filmemacher zu initiieren, um die direkte Zusammenarbeit zwischen Regieanfängern, Schauspielern und Drehbuchautoren zu ermöglichen.

Viele junge Filmregisseure sind filmtechnisch gesehen zwar sehr versiert. Doch die meisten, die ich kannte, hatten ein ambivalentes Verhältnis zu Schauspielern (was ich zutiefst verstand) und scheuten die inhaltliche Auseinandersetzung zwischen Regie und Darstellern. Ihnen mangelte es oft an Kenntnis, Erfahrung und Kommunikation – also dem notwendigen Instrumentarium, um mit Schauspielern arbeiten zu können.

So gründete ich 1997 mit Erlaubnis von Reinhard Hauff an der Deutschen Film- und Fernsehakademie das S.R.A.L. (Schauspiel-Regie-Autoren-Labor). S.R.A.L. sollte die Möglichkeit bieten, sich spielerisch miteinander auszuprobieren, aber auch die Initiative zu ergreifen und mit einfachsten Mitteln wie DV eigene kleine Filmprojekte zu realisieren.

Hier entstanden meine ersten Ideenansätze für Kurzfilmprojekte, die ich in der Folgezeit schrieb und umsetzte. Alles, was mir bis dahin theoretisch halbwegs klar geworden war, konnte ich nun praktisch ausprobieren. Denn mittlerweile interessierte es mich mehr, Kollegen bei ihrer Probenarbeit zu beobachten, als selbst beobachtet zu werden.

Um mich auch mit Bildsprache und Schreibhandwerk vertraut zu machen, besuchte ich als Gaststudentin der dffb Regie- und Drehbuchseminare (tausend Dank, lieber Prof. Reinhard Hauff!!). Und ich las mich durch zwei Regalmeter Drehbuchratgeber, zu denen Robert McKees »Story«, Philip Parkers »The Art and Science of Screenwriting«, aber auch Lajos Egris »Dramatisches Schreiben« gehörten.

Bis heute bin ich von Drehbuchratgebern fasziniert. Viele Inhalte doppeln sich zwar im Laufe der Zeit, aber vieles lohnt sich auch, mehrfach gelesen zu werden. Dogmatisch sollte man aber nicht damit umgehen. Im Gegenteil: Drehbuchschreiben sollte zu einer Geisteswissenschaft erklärt werden, die jeder für sich neu erforschen und definieren kann.

* * *

Im September 1999 stand ich das letzte Mal bewusst vor der Kamera. Danach verabschiedete ich mich offiziell als Schauspielerin. Ich hatte mich entschieden, meine Kraft ganz in den neuen Beruf zu stecken und wollte mich nicht davon ablenken lassen.

Dennoch: Mein Leben als Schauspielerin, die Jahre im, um und mit dem Theater haben mich geprägt und mir vieles vermittelt, das ich heute beim Drehbuchschreiben oft instinktiv anwende. Auch habe ich gelernt, mich ganz in den Dienst einer Sache zu stellen – was ohne Leidenschaft nicht möglich ist, mit einer gewissen Härte gegen mich selbst vorzugehen und dem Wunsch nach Wahrhaftigkeit in Ausdruck, Form und Stil zu folgen. Und nicht zuletzt habe ich durch viele verschiedene Begegnungen eine gute Portion Lebenserfahrung getankt.

2002 wurde ich mit dem Projekt »Spur der Hoffnung« (vorher Arbeitstitel: »Weiße Schatten«) für das Drehbuchprogramm STEP BY STEP ausgewählt. Im Team mit anderen Autoren und mit dramaturgischer Betreuung amerikanischer und deut-

scher Script Consults, konnte ich über ein Jahr meine Technik als Drehbuchautorin verfeinern und gleichzeitig meine Vision entwickeln.

Spur der Hoffnung – das erste verfilmte Drehbuch

Am Anfang können unzählige Ideen und menschliche Schicksale zum Schreiben animieren. Manchmal ist es aber auch der Ort. So war es bei meinem ersten, nun verfilmten »Herzensprojekt«.

Im März 1990 sah ich auf der Insel Hiddensee große Feuer brennen. Auf der autofreien schmalen Insel vor Rügen war die »Wende« angekommen, und es wurde vernichtet, was nicht in falsche Hände geraten sollte.

Während meiner zahlreichen Besuche der Insel im Laufe der Jahre, regte sich in mir der unwiderstehliche Wunsch nach einer Geschichte. Aber erst 2001 beschloss ich, meinem inneren Impuls und einer überraschenden Antwort zu folgen.

Ein Mann Mitte vierzig sitzt auf einem Stein am Meer und wartet auf etwas, das nicht kommt. Er gehört nicht auf die Insel und doch ist er von hier.

Er lebt in seinem »inneren Exil« und er hat Gründe dafür.

Nichts und niemand wird ihn verändern.

(Oder doch?)

Ich stehe im Inselmuseum und suche vergeblich nach einer Vitrine, einer Dokumentation oder irgendetwas, das an die vielen »DDR-Ostseeflüchtlinge« erinnert. Ich frage – noch ganz konsterniert über diese völlige Abwesenheit jüngster deutscher Geschichte – die Frau vom Inselmuseum, ob denn umgekehrt jemand aus dem Westen irgendwann mal auf Hiddensee angetrieben wurde. Die Frau schaut mich fassungslos an: »Den hätten wir doch abgefangen und gerettet.«

Ich erfuhr, dass gerade mal zwei Prozent der DDR-Bevölkerung vor dem großen Exitus im Jahre 1989 die Republikflucht wagte und den wenigsten gelang sie. Vielleicht wird daher so selten in Filmen die Perspektive der Opfer eingenommen, weil es doch verhältnismäßig wenige waren? Auch gibt es immer noch eine große Scheu, eine sozialistische Diktatur zu zeigen, in der jeder, der sich nicht anpasste, das System in aller Härte zu spüren bekam.

Die Perspektive der »Täter« hingegen steht heute generell und in allen Medien hoch im Kurs.

Als ich anfang, in den Archiven der Bundesbehörde, in Dänemark, Hiddensee, Leipzig und unzähligen anderen Stellen, für mein Drehbuch zu recherchieren, wurde mir schnell klar, dass ich nicht nur einen Film über einen DDR-Ostsee-Flüchtling erzählen wollte. Das hätte eine historische Distanz geschaffen, die ich dem Zeitgeschehen als nicht angemessen empfand, denn geflohen wird auch heute.

Hiddensee war schon zu DDR-Zeiten eine gern besuchte Urlauberinsel, während des Nachts an den bewachten Stränden die Menschen mit Booten, Kajaks, Luftmatratzen, ja sogar selbst gebauten U-Booten und Surfbrettern zur heimlichen Überquerung der nassen Grenze Richtung Dänemark starteten. Ich habe mich gefragt, was wohl passieren würde, wenn nun umgekehrt ein Flüchtling auf dieser besonderen Insel stranden würde.

Denn auch die ungleich größere Insel Sri Lanka ist ein Ort, an dem Menschen aus aller Welt Urlaub machen und gleichzeitig seit über fünfundzwanzig Jahren ein blutiger Bürgerkrieg tobt, der das Land gespalten und zerstört hat.

Heute gibt es glücklicherweise keine »deutschen Flüchtlinge« mehr und nichts erinnert an das scharfe Reglement zu DDR-Zeiten: das Badeverbot nach 18 Uhr, die Wachtürme, die Grenzpolizisten und Grenzhelfer, die Tag und Nacht die Strände und Urlauber bewachten, die Marine, die die Küste regelmäßig per Radar durchleuchtete und die Boote, die als Fischkutter getarnt, in den Sommermonaten vor Anker lagen.

In Dänemark landen jährlich durchschnittlich 300 alleinreisende Flüchtlingskinder. Die meisten kommen aus Somalia, dem Irak und Sri Lanka. Sie werden von ihren Eltern, die Hab und Gut verkaufen, um ihre Kinder aus den gefährlichen Bürgerkriegsgebieten herausbringen zu können, in Flugzeuge gesetzt. In der Hoffnung, Söhne und Töchter auch vor der Zwangsrekrutierung als Kindersoldaten zu bewahren. Vollkommen auf sich alleine gestellt, finden sich diese Kinder plötzlich in einem fremden Land wieder, dessen Sprache, Kultur und Rechtssystem sie nicht verstehen.

Die meisten Kinderflüchtlinge, die eine solch abrupte Trennung von ihrem Zuhause, ihrer Familie und ihrer Heimat erlebt haben, wünschen sich nichts sehnlicher, als zurückzukehren.

* * *

So erfand ich eine Geschichte, die in ihrer langen Entwicklungszeit zu unterschiedlichsten Reaktionen führte.

Ein Mann Mitte vierzig sitzt auf einem Stein am Meer und wartet auf etwas, das nicht kommt. Er gehört nicht auf die Insel und doch ist er von hier.

Er lebt in seinem »inneren Exil« und er hat Gründe dafür.

Nichts und niemand wird ihn verändern.

Was hatte mir da meine innere Stimme eingeflüstert?

Es ging um nichts Gegenständliches, das spürte ich schnell.

Aber um was dann?

E r l ö s u n g.

Das Wort traf mich wie ein Blitz.

Der Mann wartet darauf, erlöst zu werden und versteht zum Schluss, dass er auf Erlösung nicht warten kann.

Ich hatte bis dahin keinen blassen Schimmer von einem Plot.

Aber ich verstand mein Thema.

So begann ich zu schreiben.

An *Spur der Hoffnung* habe ich mich regelrecht abgearbeitet und begriffen, warum Drehbuchschreiben in erster Linie »umschreiben« heißt.

Das Erstaunliche dabei ist, dass fast jede Drehbuchvariante einen anderen Film erzählt hätte. Ein veränderter Baustein verändert alles. Darum sollte man sorgfältig abwägen, was und warum verändert wird und welche Konsequenzen diese Veränderung für die gesamte Handlung bedeuten.

Fünf Jahre und siebzehn Drehbuchfassungen brauchte es von der ersten schriftlich fixierten Idee bis zum fertigen Film.

Zu einer Zeit, als ich schon gar nicht mehr an eine Realisierung geglaubt habe, fragte mich die junge Produzentin Nina Klamroth, ob ich »noch etwas in der Schublade« hätte. Ich übergab ihr mein »Herzensprojekt« und es geschah das Wunder: Eine Woche später hatte Doris J. Heinze vom NDR das Buch gelesen und ihr »Okay« für ein Fernsehspiel gegeben.

Ich konnte mein Glück nicht fassen.

Spur der Hoffnung hatte bis dahin viele Verhinderer, aber auch ein paar Förderer und Helfer (sie wissen, wer gemeint ist! DANK EUCH ALLEN!!) getroffen. Trotzdem hatte es nie zu dem entscheidenden »Ja« gereicht. Eine gewisse Desillusionierung hatte bei mir schon eingesetzt. Und nun gab es völlig unerwartet »grünes Licht«!

Das Abenteuer meines ersten verfilmten Drehbuchs nahm seinen Lauf...

SYNOPSIS »SPUR DER HOFFUNG«

Hiddensee Anfang Februar. In einer kalten Winternacht beobachtet BEN (42), ehemaliger Häftling im Stasigefängnis Rostock, weit draußen auf der Ostsee eine kleine Segeljolle, die auf die Küste zutreibt. Wenig später landet das geheimnisvolle Boot an der einstigen DDR-Inselküste, und Ben findet darin einen halb erfrorenen dunkelhäutigen Jungen: SATYA (7), ein »flüchtender« Kinderflüchtling aus Sri Lanka, wie sich bald herausstellen wird.

Auf seltsame Weise hat die Vergangenheit Ben eingeholt, denn bei einem eigenen Fluchtversuch im Jahre 1986 aus der DDR über die Ostsee, verlor er auf gewaltsame Weise seine junge Frau und den fünfjährigen Sohn. Satya fleht seinen unbekannten Retter an, nicht zur Polizei zu gehen. Ben lässt sich gegen alle Vernunft darauf ein und versteckt ihn bei sich zu Hause. Ganz langsam gewinnt der Junge Vertrauen zu Ben, der ihn umsorgt und verspricht, ihn nicht zu verraten.

Der frühere Marinegrenzer und heutige Polizist, HEINER STRAUSSBERG (45), entdeckt mit seinem jungen Assistenten das auf der Ostsee treibende leere Segelboot, geht aber zunächst davon aus, dass der gesuchte Kinderflüchtling während der langen Ostseeüberquerung über Bord gegangen und ertrunken ist.

Als JANA (25), Tochter von Bens einzigem Freund THIEL (52), Satya bei Ben entdeckt, macht sie ihm deutlich, dass sein Verhalten selbstsüchtig und sinnlos ist. Trotzdem ist sie bereit, Bens Geheimnis für sich zu behalten.

Doch dann taucht plötzlich eine fremde Frau aus Dänemark auf, die für Unruhe sorgt: METTE HANSEN (36), die als Sozialarbeiterin den Flüchtlingsjungen auf der gegenüberliegenden Insel Mön betreut hat, glaubt, daß Satya lebt und sich auf der Insel Hiddensee versteckt halten könnte.

Im Laufe der Ereignisse gerät Ben immer stärker mit sich in Konflikt, denn der Junge bedrängt ihn, ein Segelboot für eine zweite Flucht zu besorgen, die ihn in seine Heimat zurückbringen soll. Ben weiß, daß es unmöglich ist, nach Sri Lanka zu segeln. Genauso unmöglich wie sein Verhalten, den Jungen nicht endlich der Polizei zu übergeben. Aber nicht nur Ben sieht sich mit den »Dämonen seiner Vergangenheit« konfrontiert, sondern die Suche nach Satya weckt in allen Inselbewohnern längst verdrängte Gefühle an vergangene Zeiten.

Als Satya begreift, dass Ben seine absurde Segeltour nicht ernst nimmt, entschließt er sich alleine zur Flucht. Und Ben, der dessen Plan durchschaut, muss zum zweiten Mal in seinem Leben bei Nacht und Nebel hinaus auf die Ostsee: diesmal aber, um einen »Fluchtversuch« zu verhindern.

Die Zeit der DDR-Flüchtlinge ist rein äußerlich betrachtet seit vielen Jahren vorbei. Überwunden ist sie aber für die Opfer eines totalitären Systems, wie es auch die DDR darstellte, noch lange nicht. Die psychischen und physischen Folgen dauern bis heute an. Und das wollte ich mit meinem Drehbuch erzählen.

Ben und Satya sind in dieser Geschichte zwei sehr persönliche Flüchtlingschicksale, zwei Lebenslinien, die sich kreuzen und sich am Ende wieder trennen.

Die vergangenen Ereignisse in Bens Leben, die zu der dramatischen Wendung in seinem Leben führten, spielen eine wesentliche Rolle für das Fundament der Geschichte und für Bens Entscheidung, das gestrandete Flüchtlingskind Satya bei sich zu verstecken.

Ben fühlt sich zutiefst schuldig am gewaltsamen Tod seiner Frau und seines Kindes, obwohl er nach außen hin das damalige politische System und alle, die es unterstützt haben (Straussenberg), dafür verantwortlich macht.

In dieser kleinen Welt der Inselbewohner, in diesem Mikrokosmos, hat sich jeder – bis auf Ben – irgendwie mit der Vergangenheit arrangiert.

Heiner Straussenberg, der ehemalige Grenzmarineoffizier, lebt erst seit einem Jahr mit seiner Familie auf der Insel. Seine westdeutsche Frau unterhält ein kleines Hotel. Abends treffen sich die Männer zum Bier und Skatspielen in der Kneipe. Straussenbergs unangefochtene frühere Autorität hat nach wie vor Bestand, denn nach der Wende wurde er zum Polizeibeamten im neuen Rechtssystem umgeschult und hat sich gerade zum Inselpolizisten berufen lassen. Die alten Seilschaften funktionieren noch.

Thiel, Bens langjähriger Freund aus der gemeinsamen Zeit im »Fischereikombinat Hiddensee«, ist heute Pferdefuhrwerkunternehmer und versucht mit Hilfe seiner Tochter Jana (die in Ben verliebt ist) seine verleugnete Schuld »wieder gutzumachen«: Thiel war der Grenzhelfer, der – wegen seiner kleinen Tochter unter Druck gesetzt – den entscheidenden Hinweis gab und Bens Flucht vereitelte.

Nach der Amnestie von 1990, die allen politisch Inhaftierten die Freiheit ermöglichte, kehrte Ben nach Hiddensee zurück. Er hat einen Fahrradverleih eröffnet und lebt zurückgezogen in seinem »inneren Exil«. Sein Trauma ist, dass er von seiner Familie nicht Abschied nehmen kann, weil der Ort dafür fehlt. Für jeden, der geliebte Menschen verloren hat, hat das Grab eine große Bedeutung. Denn es bedeutet auch, endgültige Gewissheit über das Schicksal der Toten zu haben. Doch für Ben hört die ganze Welt am Strand von Hiddensee auf, dort, wo er einst mit seiner Familie in Richtung Dänemark aufbrach. Sie sind nicht hinübergekommen in die »andere« Welt, sondern immer noch da draußen, irgendwo am Meeresgrund.

Als er sie am Ende der Geschichte »wiederfindet«, vor ihrem anonymen Nummerngrab in Kopenhagen steht, erfährt Ben endlich Erlösung.

Für den Tod an seiner Frau und seinem Sohn ist nicht Straussenberg allein, nicht Thiel allein und auch nicht er selbst allein verantwortlich. Es ist geschehen zu einer Zeit, in der so etwas geschehen konnte.

Viele Leser vermuteten hinter meinem Drehbuch einen authentischen Fall – und wenn ich dies verneinte, dann zumindest eine Romanvorlage, und wenn ich auch diese Einschätzung entkräften musste, dann erschien ihnen meine Geschichte plötzlich unglaublich. Ich verstand die Welt nicht mehr: Schließlich hatte ich ja keinen Dokumentarfilm geschrieben, sondern ein Drehbuch für einen abendfüllenden Spielfilm.

In vielen Diskussionen wurde mir nahe gelegt, mich zumindest zu entscheiden: Entweder die Geschichte des ehemaligen DDR-Ostseeflüchtlings zu erzählen **oder** die Geschichte des Kinderflüchtlings. Das aber hätte bedeutet, dass ich meine Grundmotivation, diesen Film zu schreiben, verloren hätte. Denn mich interessierte die Parallelität, in der ein nahezu gleichwertiges Drama zu einer anderen Zeit verknüpft wird – auch wenn die Geschichte ganz klar aus Bens Perspektive erzählt wird.

Ich hörte auf meine Intuition und vertraute meiner Geschichte – und nicht denjenigen, die glaubten, es besser zu wissen. Eine schwierige Entscheidung, denn gerade am Anfang ist man als Autor noch leicht zu verunsichern und auf Unterstützung angewiesen.

»Sind Sie nun glücklich?«, fragte mich Doris J. Heinze bei der Premiere von *Spur der Hoffnung*. Natürlich war ich glücklich. Nach all den Jahren der Selbstzweifel, des Sich-in-Frage-Stellens und Zusammen-Reißens, des Durchhaltens.

Eine große Last fiel von mir ab. Das erste Buch verfilmt. In dem Moment war ich einfach dankbar: meiner jungen engagierten Produzentin Nina Klamroth, die mein Buch entdeckte und sich dafür einsetzte – wie es niemand vor ihr getan hatte –, und natürlich meiner Redakteurin Doris J. Heinze, die mein Debütbuch so begeistert angenommen und den Film ermöglicht hatte.

Das Buch ist nicht der Film. Das ist mit der Abgabe/Abnahme der letzten ultimativen Drehfassung eine schmerzhaftes Erkenntnis.

Nun kommt der Regisseur, der mit seinem Kameramann die Einstellungsgröße, das Licht, die Location bestimmt, die Schauspieler inszeniert, Szenen streicht oder dazu dichtet, eine Musik komponieren lässt, die man als passend oder als zu manipulativ empfinden kann und auf jeden Fall dem Film seinen Stempel aufdrückt.

Bis zu einem gewissen Grad ist das auch völlig legitim, aber ich wünsche mir, in Regisseuren Verbündete im Sinne der Geschichte zu finden.

Die wenigsten Autoren sind hundertprozentig mit der Umsetzung ihrer Drehbücher zufrieden. Das liegt wahrscheinlich in der Natur der Sache. Letztlich »dreht« der Autor beim Schreiben seinen eigenen Film. Nicht in sechs Wochen wie der Regisseur. Sondern in diesem speziellen Fall einen Film mit fünf Jahren »Drehzeit«.

Viele Menschen haben für *Spur der Hoffnung* hart gearbeitet. Ihnen gebührt mein Respekt.

Das Ergebnis ist sehenswert mit einigen berührenden Stellen. Dennoch kann ich nicht verhehlen, dass mir »mein Film« noch besser gefallen hätte. Dass die beiden »Filme«, die Autor und Regisseur im Kopf haben, irgendwann zur Deckung kommen, das kann sicher nur durch permanenten Austausch, mit immer wieder gestellten Fragen und gehörten Antworten annähernd erreicht werden. Und das ist mein Wunsch für die Umsetzung meiner nächsten Drehbücher: der intensive Kontakt mit dem Regisseur.

Perspektiven und Wünsche

Quoten diktieren heute unsere Fernsehlandschaft.

Dennoch gibt es immer noch und glücklicherweise ein paar engagierte Redakteure und Fernsehproduzenten, die sich auf Geschichten mit eigenwilligen Charakteren und ungewöhnlichen Konstellationen einlassen, und nach wie vor gibt es dafür auch die Sendeplätze. Und erfreulicherweise gibt es dann ja auch immer mal wieder exzellente Quoten auch für die ambitionierter erzählten Stoffe.

Kino oder Fernsehen? Für mich stellt sich so die Frage nicht. *Spur der Hoffnung* hatte das Potenzial für einen Kinofilm und ist fürs Fernsehen gedreht worden. Das ist völlig in Ordnung.

Meinem Anspruch, gute Drehbücher zu schreiben, werde ich hoffentlich treu bleiben.

Trotzdem: Bei allem Wissen über dramaturgischen Aufbau, interessante Figurenkonstellationen und brillante Dialoge, ist die Bauchentscheidung des Zuschauers ausschlaggebend. Entweder er wird von der Geschichte angesprochen und berührt oder nicht.

Ich bin immer ganz glücklich, wenn ich einen Film sehe, dessen Buch mich überzeugt und bewegt. Für mich bedeutet Anspruch, sich definitiv zu verpflichten, dann ist vieles möglich.

Zurzeit arbeite ich an zwei ganz unterschiedlichen Fernsehprojekten. Das heißt, es gibt nicht nur einen Produzenten, sondern jeweils auch schon einen Sender.

Eine Idee für ein »Kinoprojekt« reift gerade in mir heran. Die Idee basiert auf einer radikaleren Figurenkonstellation, die sich im Fernsehen so vermutlich nicht durchsetzen würde. Außergewöhnliche Menschen, ihre Beziehungen und Abgründe kennen zu lernen, das ist nach wie vor mein Antrieb beim Schreiben.

Parallel zu den Auftragsarbeiten werde ich aus der Idee ein Exposee machen und bei der Drehbuchförderung einreichen. Eine großartige Chance für Autoren, nicht schon in der Exposeephase beeinflusst zu werden, sondern das Drehbuch schreiben zu können, bevor die Suche nach geeigneten Partnern beginnt.

Was ich mir wünsche? Partner, die mehr an Fragen als an Antworten interessiert sind. Partner, die nicht nur einzelne Bausteine herauspicken und geändert haben wollen, sondern immer das Ganze im Blick haben. Partner, die auch mal eigene Unsicherheiten zugeben und nicht nur mich verunsichern. Partner, die an kontinuierlicher Zusammenarbeit interessiert sind und keine Scheu vor der Auseinandersetzung haben. Partner, die das Entwickeln einer gemeinsamen Vision als einen lustvollen Prozess empfinden.

Ich liebe Filme.
Filme zu schreiben.
Filme zu sehen.

CUT .